



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Muzyczne interpretacje twórczości poetyckiej Juliana Tuwima
Poeta „tekściarz”? Tuwim w obiegu popularnym

Author: Ewa Borkowska

Citation style: Borkowska Ewa. (2015). Muzyczne interpretacje twórczości poetyckiej Juliana Tuwima. Poeta „tekściarz”? Tuwim w obiegu popularnym. W: M. Tramer, A. Wójtowicz (red.), "Reinterpretacje" (S. 115-131). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Borkowska

Muzyczne interpretacje twórczości poetyckiej Juliana Tuwima Poeta „tekściarz”? Tuwim w obiegu popularnym

W stulecie debiutu literackiego i sześćdziesięciolecie śmierci znakomitego poety polskiego Juliana Tuwima warto ogarnąć refleksją jego dorobek poetycki (wiersze dla dorosłych i dzieci), i sceniczny (twórczość kabaretowa), ponieważ niezwykle frapujący jest fakt obecności Tuwima zarówno w międzywojennej, jak i we współczesnej kulturze masowej. Celowo poddaję delimitacji te dwa ogniwa sztuki słowa, ponieważ różnią się one nie tylko przeznaczeniem, ale i sposobem realizacji warsztatowej. Typowa twórczość poetycka to niewątpliwie sztuka najwyższych lotów, niezwykle precyzyjna i przemyślana, wywierająca na czytelniku duże wrażenie estetyczne. Natomiast dorobek kabaretowy, choć równie interesujący, który nie był jednak chlubą Tuwimowego pisarstwa, a który trwale kojarzył się z działalnością w obszarze kultury popularnej, bywał rozmaitej wartości artystycznej. Do tego niesłusznie marginalizowany przez samego autora, nastroczał problemów związanych z autorstwem tekstów. Tuwim wstydził się pisanie pod publikę w celach czysto komercyjnych. Zapewne uważał, że taka forma aktywności ciąży na wizerunku poważnego poety, aczkolwiek pokusa tworzenia była niezwykle silna. Kabaret dawał możliwości twórczych poszukiwań własnego stylu ekspresji, swobodę bez żadnych zobowiązań (skoro teksty pisane były pod sześćdziesięcioma pseudonimami¹, nikt ich mu nie przypisy-

¹ D. Fox: *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. KIEC, M. TRACZYK. Poznań 2005, s. 57.

wał, zatem nie brał za nie odpowiedzialności), a także stabilizację finansową. Jak pisał Tomasz Stępień we wprowadzeniu do *Kabaretianów*:

„Księżę poetów” starał się otaczać tajemnicą (w istocie była to tajemnica poliszynela) swoje „wstydlive związki” z kabaretem, ukrywał autorstwo „numerów kabaretowych” pod kilkudziesięcioma pseudonimami i kryptonimami, ostentacyjnie lekceważył i bagatelizował ten dział twórczości, nie dbając o kłopoty, jakich przysporzy przyszłym historykom literatury... i edytorom².

Niewątpliwie, Tuwim jako kabareciarz był bardzo mocno zanurzony w kreowanie ówczesnej kultury masowej, ponieważ czynnie wypełniał jeden z postulatów Skamandra traktujący o tym, żeby poezja – również ta niższych rejestrów – „wyszła” na ulice. Mogło to być udziałem właśnie piosenki, która dzięki warstwie muzycznej i wpadającej w ucho linii melodycznej zapadała w pamięć lepiej niż niejeden wiersz. Oczywiście, na sukces składały się znakomite wykonania Hanki Ordonówny (*Miłość ci wszystko wybaczy*) czy Mieczysława Fogga (*Co nam zostało z tych lat*, swoją drogą, to znakomita poezja), będące niekwestionowanymi przebojami tamtych czasów. Jadwiga Sawicka również zwróciła szczególną uwagę na kabaretowe pasje Tuwima:

Rozmaitość uprawianych przez poetę gatunków i bogactwo chwytów kabaretowych potwierdza wstępną tezę, że Tuwim był artystą kabaretowym znającym znakomicie odmiennosc i prawa tej scenki, że kabaret nie był dla niego tylko źródłem dużych zarobków, ale był miejscem, gdzie mógł wyzyskać pewne swe umiejętności, niespożytkowane w poezji „wysokiej”, mógł wypowiedzieć pewne treści, których tam nie wypowiadał³.

Jan Marx tak oto pisał na temat oddziaływania Tuwima na scenie kabaretowej:

Tuwim – stary kabaretowy wyga – potrafił wprawiać słuchaczy i czytelników w sentymentalny rezonans⁴.

Jerzy Skarbowski także wskazał główne upodobania poety:

² T. STĘPIEŃ: *Kabaret Juliana Tuwima*. W: J. TUWIM: *Kabaretiana*. Oprac. T. STĘPIEŃ. Warszawa 2002, s. 5. Tamże więcej o kabarecie.

³ J. SAWICKA: *Rodzaje i tematy kabaretowe*. W: EADEM: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 345.

⁴ J. MARX: *Dytyrambista, hipnotyzer, prestidigitator*. W: IDEM: *Skamandryci*. Warszawa 1993, s. 23.

Fascynowały tego maga poezji nie filharmonie raczej (*Precz z Filharmonią* – pisał wspólnie z kolegami w manifestie poetyckim „Skamandrytów”), ale salki kabaretowe, zamiast o Beethovenie dyskutował chętniej o Straus-sie⁵.

Ważny i godny podkreślenia jest fakt, że – jak pisał Skarbowski – „Tuwim wywodził się z muzycznej rodziny”⁶, w której wiersz i piosenka odgrywały ogromną rolę wychowawczą. To mazurki Chopina do słów Ujejskiego⁷ ukształtowały jego dzieciństwo i wrażliwość artystyczną. Kilka osób z rodziny poety odebrało wykształcenie muzyczne, sam Tuwim zaś interesował się teorią piosenki. Znał zbiór *Pieśni ludu polskiego* Oskara Kolberga, a także gromadził liczne przyśpiewki i okolicznościowe piosenki ludowe.

Słów kilka o piosence

Warto zapytać, od kiedy datuje się powstanie piosenki? Można powiedzieć, że śpiewano od zawsze, ponieważ antyczną tradycję liryczną należy uznać za pierwowzór połączenia słowa i muzyki, ale o narodzinach piosenki w obiegu oficjalnym w Polsce można mówić, poczynawszy od XX wieku, kiedy to nader ekstrawaganckie połączenie kultury niskiej z kulturą wysoką przekraczało dotychczas przyjęte konwencje typowe dla dwóch odrębnych znaczeniowo kultur (ludowej, mieszczańskiej i elitarnej)⁸. Od samego początku owo zestawienie budziło pewne kontrowersje i nie mogło zyskać aprobaty. Ważną rolę w utrwalaniu twórczości muzycznej odegrał polski przemysł fonograficzny. Szczególnie w epoce rozkwitu muzyki *big-beat* piosenka była zjawiskiem oczywistym i niezwykle popularnym, ponieważ tworzyli i wykonywali ją np. Skaldowie, Czerwone Gitary, Ada Rusowicz, Karin Stanek. Osobne miejsce zajmowała twórczość nie tyle piosenkarzy, ile raczej pieśniarzy: Ewy Demarczyk i Czesława Niemena, których różnorodny dorobek niezwykle trudno przyporządkować do wykonawczych szablonów i można ich określić mianem artystów osobnych. Niewątpliwie, zarówno

⁵ J. SKARBOWSKI: „Zawód mój: librecista” – czyli z fokstrotem u Tuwima. W: IDEM: *Literacki koncert polski*. Rzeszów 1997, s. 142. Skarbowski wyczerpująco omawia związki Tuwima z muzyką i kabaretem.

⁶ Ibidem.

⁷ Zob. ibidem.

⁸ Zob. M. TRACZYK: *Dwudziestowieczna kultura popularna wobec kultury wysokiej na przykładzie poezji w piosence*. W: *Sytuacja sztuki. Spojrzenie na przełomie XIX i XX wieku*. Red. R. BOBRYK. Siedlce 2007, s. 86.

Demarczyk, jak i Niemen wykorzystywali w swojej działalności muzycznej poezję i z tego względu można ich określić mianem wykonawców poezji śpiewanej⁹ lub piosenki literackiej¹⁰. Wiersze Tuwima, Leśmiana, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Baczyńskiego, Białoszewskiego stanowią część repertuaru Demarczyk, a teksty Norwida, Asnyka czy Tuwima są w muzycznym dorobku Niemena. Trzeba podkreślić, że w przypadku wymienionych twórców ogromną rolę odgrywała muzyka napisana przez Zygmunta Koniecznego dla Ewy Demarczyk (oboje współtworzyli krakowską Piwnicę pod Baranami) czy w dużej mierze autorskie kompozycje Czesława Niemena, który był przecież multiinstrumentalistą.

Ale czymże jest piosenka? – rodzi się pytanie. W największym skrócie jest to połączenie muzyki i słowa w całość. Joanna Maleszyńska przynosi interesującą, a zarazem wymowną filozoficznie odpowiedź:

A więc – piosenka jest filozofią potoczną XX wieku, bo poza naturalną funkcją rozrywkową, w bezpośredniej, łatwej formie przypomina prawdę o wspólnocie ludzkiego losu, jest poszukiwaniem sensu życia, wyrażonym w maksymalnie prosty sposób, ze względu na bezpośredniość przekazu – stale obecnym w naszej egzystencji. Tak jest odbierana, jak jest pisana, tak „działa”¹¹.

Piosenka jest więc swoistą refleksją człowieka nad sobą i światem, próbą dotarcia do najgłębszych pokładów wrażliwości i emocji. Niewątpliwie ma rację Maleszyńska, mówiąc, że „piosenka jest przede wszystkim pocieszeniem”¹². Dzięki masowemu przekazowi, melodyczności, łatwości percepcyjnej, uniwersalnej problematyce, nieskomplikowanemu językowi i „świadomej naiwności”¹³, dociera piosenka niemal do wszystkich i wszędzie. I tak, w piosence człowiek odnajduje siebie i swą codzienność, wyrusza na spotkanie z własnym wnętrzem.

⁹ Na temat terminu „poezja śpiewana”: M. TRACZYK: *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana – problemy genologiczne i terminologiczne*. W: IDEM: *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świątlickiego*. Poznań 2009, s. 7–28.

¹⁰ Poezję śpiewaną wykonywali również Marek Grechuta czy Jacek Kaczmarski (choć Kaczmarskiego przyporządkowuje się to tzw. nurtu zaangażowanego); obecnie wykonują ją między innymi: Grzegorz Turnau, Anna Szałapak, Leszek Długosz, Magda Umer, Jan Pietrzak, Stanisława Celińska, Katarzyna Groniec, Jacek Wójcicki, Piotr Dąbrówka, Olga Bończyk, Iwona Lorenc, Wojciech Młynarski, Hanna Banaszak, Kinga Preis, Basia Raduszkiewicz, Stare Dobre Małżeństwo. Zob. <http://www.poezja-spiewana.pl/>. Wybieram najbardziej reprezentatywne nazwiska wykonawców tego nurtu.

Zob. badania dotyczące piosenki: *W teatrze piosenki...*; M. TRACZYK: *Poezja w piosence...*

¹¹ J. MALESZYŃSKA: *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*. W: *W teatrze piosenki...*, s. 28.

¹² Ibidem, s. 33.

¹³ Ibidem, s. 29.

Tuwim współcześnie Interpretacje muzyczne

Mówiąc o interpretacji muzycznej w postaci piosenki, trzeba mieć na uwadze specyfikę różniących się tworzyw, jakimi są słowo i muzyka. Jerzy Skarbowski, rozpatrując kwestie powinowactwa obu materii w kategorii mód, dawno temu stwierdził, że całe to niezwykle interesujące zagadnienie relacji poezji i muzyki leży wręcz odłogiem w badaniach¹⁴. Od tamtej pory wiele się zmieniło i coraz częściej obserwuje się wzrost zainteresowania tą fascynującą, acz trudną tematyką i nikogo już nie dziwi poszukiwanie pokrewieństwa między wierszem i piosenką hip-hopową czy też inną odmianą muzyczną¹⁵. Powstają też prace teoretyczne na temat związków słowa i dźwięku. Warto postawić pytanie, jak to się dzieje, że poezja nadaje się do zaśpiewania? Odpowiedzią jest przekładalność (niczym z języka na język) tworzywa słownego na muzyczne, a więc niejako „tłumaczenie” z jednego kodu kulturowego¹⁶ na inny. Biorąc pod uwagę między innymi uwarunkowania tekstu poetyckiego, takie jak rytmika, rym, ukształtowanie wersyfikacyjne, związane z rozkładem akcentów, instrumentację zgłoskową, można w tekście poetyckim wskazać muzyczność, która jest jakby z góry naddana dzięki takiej, a nie innej materii, a także przez sposób konstrukcji poezji. Co więcej, takie uwarunkowania sprawiają, że twórczość poetycka dzięki warstwie muzycznej może posłużyć jako — jak ją określił Andrzej Hejmej — „partytura literacka”¹⁷ do wykonania partii wokalnych i instrumentalnych. Pozostaje postawić sobie pytanie: czy w ogóle są granice interpretacji muzycznej, a jeśli tak, to w jaki sposób owa interpretacja zmienia perspektywę semantyczną utworu?. Odpowiedź zawrę w podsumowaniu rozważań. Dość jednak teorii, pora przystąpić do analizy muzycznej.

Trzeba podkreślić, że współczesne interpretacje poezji Juliana Tuwima nie oscylują wyłącznie wokół „krainy łagodności” (grupa Bez Jacka i album *Zatańcz ze mną na polanie*), ale mieszczą się w rozmaitej stylistyce mu-

¹⁴ Zob. J. SKARBOWSKI: *Serdeczne związki poezji i muzyki*. W: IDEM: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981, s. 5.

¹⁵ Zob. M. BODUSZ: *Tekst literacki jako tekst rockowy. Utwory romantyczne w obiegu popularnym*. W: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. KUBICKA, O. TARANEK. Wrocław 2009, s. 410–431.

¹⁶ Zob. najnowsze badania: *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. KUBICKA, O. TARANEK. Wrocław 2009.

¹⁷ A. HEJMEJ: *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*. W: IDEM: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 62.

zycznej. W tym miejscu wspomnieć trzeba rockowe i punk rockowe wykonania piosenek, takie jak zespołu Bulldog (album *Chrystus miasta*), Strachy na Lachy (album *Kobiece*), grupy Akurat (album *Prowincja* i piosenka *Do prostego człowieka*), wspomniane wcześniej aranżacje hip-hopowe (album *Poeci różnych wokalistów tego nurtu*) czy piosenki dla dzieci w wykonaniu Jarosława Kordaczuka, Anny Zielińskiej, Ryszarda Bazarnika i Basi Raduszkiewicz (album *Titelituralia. Muzyczne pigułki dla dzieci*)¹⁸.

Lokomotywę Tuwima interpretowano wielokrotnie i nie dziwi wcale takie zainteresowanie nieco wyimaginowaną wizją parowozu, ponieważ poeta – jak podaje Jerzy Cieślowski – wprowadził ten pojazd w roku 1936 do literatury dla dzieci¹⁹. Druk wiersza w „Wiadomościach Literackich” był też nie lada wydarzeniem, ponieważ literatura dla najmłodszych pojawiła się w elitarnym i najbardziej poczytnym piśmie międzywojnia, a to nigdy wcześniej się nie zdarzyło. Tuwim tym samym podniósł rangę tej, jak dotąd, „niepoważnej” literatury i udowodnił, że może ona funkcjonować w szerokich kręgach dorosłych odbiorców²⁰. Odnosząc się do tytułu, warto postawić pytanie, dlaczego akurat lokomotywa? Odpowiedź przynosi refleksja nad stanem techniki w Polsce międzywojennej, w której powoli do obiegu wchodziły nowe i przerażające, a zarazem fascynujące rozwiązania. Jednym z nich była właśnie lokomotywa, która stała się obiektem marzeń poety, zapatrzonego w potencjał przemysłowy kraju.

Muzyczność tego znakomitego utworu dostrzegł już Jerzy Cieślowski, który zauważył, że *Lokomotywa* dzięki swojej konstrukcji jest wręcz predestynowana do recytacji czy też – jak badacz sam określa – „mówienia na głos”²¹, ale tak naprawdę wykonawca nie ma za wielkich możliwości interpretacyjnych, ponieważ są one determinowane przez sam utwór. Warto przywołać obserwacje, jakie poczynił znawca literatury dla dzieci, który podkreśla w zakończeniu tekstu, że choć *Lokomotywa* ujawnia muzyczne walory, to i tak jest przecież wierszem:

Instrumentacja czy „naturalna” muzyczność poszczególnych faz jazdy zostaje odwzorowana w pamięci słuchowej i manualno-odtwórczej – można ją wygrać za pomocą wydechów, poświstów, syków, można ją wystukać – np. grochem nasypanym do drewnianego pudełka. W tę jakby gotową partyturę wpisał Tuwim swój wiersz, a i odwrotnie – słuchając jadącego

¹⁸ Informacje zaczerpnięto z oficjalnej strony Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim. <http://www.tuwim.org/index.php?s=9> [dostęp: 7.05.2013].

¹⁹ Zob. J. CIEŚLIKOWSKI: *Najbardziej popularny wiersz Tuwima*. W: IDEM: *Literatura osobna*. Wybór R. WAKSMUND. Warszawa 1985, s. 122; Z. LISOWSKI: *Próba interpretacji „Lokomotywy” Juliana Tuwima*. „Poezja i Dziecko” 2004, nr 4, s. 35–43.

²⁰ Zob. Z. LISOWSKI: *Próba interpretacji „Lokomotywy”...*

²¹ Ibidem, s. 127.

pociągu, można pod tę jazdę podkładać słowa wiersza Tuwima. Nie całość wiersza, ale jego poszczególne foniczne fragmenty. Ten wiersz nie da się powiedzieć w sposób „przezroczysty”, nieangażujący emocjonalnie, a i narrator tego wiersza, opowiadający jego bajkę, narzuca każdemu mówiącemu bardzo określoną i zdeterminowaną poetykę mówienia²².

Co więcej – w refleksji badacza padła wzmianka na temat przedwojennej piosenki *Jedzie pociąg z daleka*, na której kanwie Ryszard Rynkowski oparł swój utwór *Zwierzenia Ryśka, czyli jedzie pociąg z daleka*. Ponadto Józef Zbigniew Białek zauważa, że „Forma wierszy Tuwima dowodzi jego mistrzowskiego opanowania warsztatu poetyckiego”²³.

Przedmiotem zainteresowania jest niezwykle popularna, lubiana przez dzieci i dorosłych *Lokomotywa*, ale w nietuzinkowym, skomplikowanym technicznie i wymagającym wykonaniu wokalnym Basi Raduszkiewicz do muzyki Jarosława Kordaczuka. Co nowego do interpretacji wnosi ten utwór muzyczny? Przede wszystkim koncepcja artystyczna sprawia, że nie jest to, wbrew pozorom, piosenka dla dzieci, a przynajmniej takie ma się wrażenie podczas słuchania. Skąd ten wniosek? Zapewne dzięki zastosowaniu dużej liczby dysonansów, które nie są przyjemne dla ucha i powodują swego rodzaju chropawość w odbiorze. Ponadto całość piosenki utrzymana jest w nieco transowym, a więc ciężkim i hipnotycznym nastroju, co nie pasuje w żaden sposób do wrażliwości dziecięcej. Molowa tonacja, w której utrzymana jest piosenka, kojarzy się ze smutnym brzmieniem. I wreszcie, co warte zaznaczenia, każdy opisywany wagon lokomotywy zobrazowany jest w innej tonacji.

Zastosowanym określeniem wykonawczym jest *rubato*²⁴, oznaczające dowolność interpretacyjną. Wstęp, który w piosence jest wprowadzeniem słuchacza w nastrój, określić można mianem melorecytacji opartej na wolnym tempie (*adagio*). Zaczyna się on od słów „Stoi na stacji lokomotywa”²⁵, po których następuje pauza i poszczególne fragmenty przechodzą w odcinki dwutaktowe. Fragment zaczynający się od słów „Stoi i sapie, dyszy i dmucha”, składa się już z odcinków czterotaktowych, mających wpływ na dynamizację utworu. Wyimek

²² Ibidem.

²³ J.Z. BIAŁEK: „Szkola poetyka” Juliana Tuwima i Jana Brzechwy. W: IDEM: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939*. Warszawa 1979, s. 86.

²⁴ Dziękuję Monice Frątczak (Akademia Muzyczna w Krakowie) za konsultację i udostępnienie autorskiego zapisu nutowego *Lokomotywy* do słów Juliana Tuwima i muzyki Jarosława Kordaczuka (śpiew Basia Raduszkiewicz).

²⁵ J. TUWIM: *Lokomotywa*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. T. 2. Oprac. A. KOWALCZYKOWA. Warszawa 1975, s. 488–489. Wszystkie wykorzystane w dalszej części artykułu fragmenty *Lokomotywy* pochodzą z tego wydania.

Buch – jak gorąco!
Uch, jak gorąco!
Puff, jak gorąco!
Uf, jak gorąco!

oparty został na tym samym motywie muzycznym i nie trzyma celowo założonego rytmu. W wersach

Już ledwo sapie, już ledwo zipie,
A jeszcze palacz węgiel w nią sypie.

akcenty zostały rozłożone na raz, a więc nieparzyście, co obrazuje zastosowany dysonans. Ponadto wokalistka śpiewa tę frazę tak, żeby podkreślić wysiłek lokomotywy i – mimo trudu – aktywność palacza, który jeszcze dosypuje do niej węgiel. Od słów „Wagony do niej podoczepiali” zaczyna się jakby część druga utworu, którą charakteryzuje szybkie tempo (*allegro*) oraz zmniejszony trójdźwięk w tonacji G. Przy tym warto zauważyć, że linia melodyczna wznosi się, a to oznacza zaakcentowanie czegoś ważnego. Upersonifikowanej lokomotywie jest coraz ciężiej i trudniej się poruszać, co podkreślone zostało specyficznym śpiewem piosenkarki. W wyrazie „wielkie” akcent pada na zgłoskę „l”, co można rozumieć jako próbę podkreślenia ich masywnych gabarytów. Ponadto owe wagony umieszczone są jakby obok siebie, co obrazuje śpiew niemal na jednym oddechu, a więc pozbawiony pauz. Lokomotywie jest jeszcze ciężiej, więc i melodia schodzi coraz niżej. Oprócz zwierząt są przecież ludzie, a to oznacza kolejny wysiłek dla pojazdu. Wokalistka, co zaznaczyłam na wstępie analizy, opisując osobno każdy z wagonów, zmienia tonację, aczkolwiek w każdym takcie – co istotne – pozostaje ta sama melodia. Od słów „A czwarty wagon...” następuje zmiana tonacji i zostaje wprowadzona identyczna melodia w każdym z taktów. Kolejna zmiana tonacji następuje od słów „W szóstym armata – o!, jaka wielka”, gdy wokalistka doskonale oddaje głosem zdziwienie wielkością owej armaty, zaakcentowane graficznie wykrzyknieniem. Wynika ono raczej z recytacji, a nie ze śpiewu. Warto zauważyć, że fraza muzyczna obejmuje dwa wersy z wiersza Tuwima przy charakterystyce wagonów. Następna zmiana tonacji zauważalna jest w opisie siódmego wagonu, gdzie można wymienić tę samą frazę składającą się z czterech motywów. Przy opisie ósmego wagonu widoczne jest podkreślenie wyśpiewanym słowem długości szyi żyrafy, co uwidacznia się w kolejnej zmianie tonacji. Podkreślono, że w dziewiątym wagonie przewożone są tuczone świny i celowo zastosowano duże skoki pomiędzy dźwiękami. Uwagę zwraca jednak tryton, jeden z najcięższych dysonansów. Wprowadzenie go można umotywować chęcią podkreślenia, że to już dziewiąty wagon, a sama lokomotywa

jest bardzo przepełniona. Tu znów cztery motywy łączą się w jedną frazę, opartą na tej samej melodii. Od słów „A tych wagonów jest ze czterdzieści” rozpoczyna się zmiana melodii wskazująca na podsumowanie muzycznej opowieści o zawartości wagonów. Słowa „Lecz choćby przyszło tysiąc atletów” oparte są na tej samej frazie, czterech motywach, z których każdy składa się z taktu. Widać tu identyczną budowę jak przy opisie wagonów, ale z tą różnicą, że melodia jest specyficzna, ponieważ poruszamy się przez dwa takty w obrębie zastosowanej sekundy małej. Zastosowany tu rodzaj recytatywu na dwóch dźwiękach popycha naprzód całą akcję. Warto zwrócić uwagę na frazę związaną z wysiłkiem atletów „[...] to nie udźwigną, taki to ciężar”, w której wokalistka śpiewem zaznacza moment rezygnacji, melodia zaś silnie opada, a potem następuje dłuższa pauza. Fragment zaczynający się od słów „Nagle gwizd, nagle świst” to jak gdyby dalsza część utworu. Najwłaściwszym określeniem wykonawczym będzie tu *ad libitum*, oznaczające dowolność interpretacyjną. Wersy te śpiewane są bardzo wysoko, aby oddać istotę świstania i gwizdania. Istotne jest to, że w tym passusie pojawiają się wyraźnie słyszalne bardzo duże skoki interwałowe, występują również konsonanse — w celu „wygładzenia” dźwięków. Warto zwrócić też uwagę na rolę akompaniamentu, który celowo eksponuje dysonans, aby podkreślić gwizd. Wyimkowi zaczynającemu się od słów „para buch” towarzyszy powolne tempo (*largo*), choć samo słowo „para” zostało zaśpiewane szybciej, a w słowie „buch” wokalistka położyła akcent i wydłużyła nieco zgłoskę „ch”. W zestawieniu „koła w ruch” zgłoska „u” została celowo wydłużona, aby oddać sens wprawiania pojazdu w ruch. Melodia w tym fragmencie oscyluje między dołem a górą, chodzi tu o podkreślenie zataczających się kół.

Od słów „Najpierw — powoli — jak żółw — ociężale” rozpoczyna się stopniowo przyspieszenie lokomotywy, dokonujące się w takim samym tempie, oznaczone w notacji muzycznej jako *accelerando*, które, dzięki zastosowanym pauzom między wyrazami, oddaje Tuwimowe użycie interpunkcji retoryczno-intonacyjnej (myślniki). Ta zaś szczególnie słyszalna jest podczas głośnego czytania utworu. Chodzi tu o podkreślenie ociężałości żółwia/lokomotywy. Słowa „Ruszyła maszyna” sygnalizują przyspieszenie związane z coraz większymi skokami interwałowymi, gdzie słowo „szarpnęła” oznacza jeszcze większy skok. Podwójne zaśpiewanie „I kręci się, kręci się koło za kołem” stanowi zaakcentowanie dynamizacji samą melodią. Wraz ze słowami „I biegu przyspiesza” wokalistka głosem oddaje coraz większą prędkość lokomotywy, zmieniając tempo śpiewu na szybsze. Od słów „Koła w ruch” do „coraz prędzej” utrzymuje się prosta melodia oddająca stukot kół. W słowach „Łomoce i pędzi” piosenkarka zmieniła dźwięk na całej części taktu. Natomiast fragment

A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
Po torze, po torze, po torze przez most.

cechuje stałe przyspieszanie melodii i uderzenia na raz, aby uwydatnić stałą część taktu. W tym wymyku powtarzają się słowa i dźwięki. Piosenkarka akcentuje wyższym dźwiękiem miejsca, przez które mknie pociąg: góry, tunel, morza, las, nie kładąc akcentu na słowo „przez”. W piosence wyjaskrawiono „czas”, aby położyć nacisk na jego wagę. Od słów z onomatopcją

Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
To tak to, to tak to, to tak to, tak to to.

melodia grana jest na jednym dźwięku, w tym samym rytmie, nie występują pauzy, co ma na celu zaakcentowanie szybkości jazdy pociągu. W momencie „Gładko tak, lekko tak toczy się w dal” następuje zmiana dźwięku ze względu na charakterystykę sytuacji. Nie ma tu już typowego śpiewu, lecz recytacja, chodzi więc o podkreślenie walorów słownych. Słowa „Nie ciężka maszyna” są zaśpiewane umyślnie o dźwięk wyżej, aby zaprzeczyć ciężkości pociągu. Ponadto akcenty zostały rozłożone na mocne części taktu: „fraszka, igraszka, zabawka (blaszana)”, dzięki czemu podkreślona została lekkość lokomotywy i stabilność jazdy. W wersji Tuwima „A skądże to, jakże to, czemu tak gna?” wokalistka zmieniła nieco wyrazy. Pominęła wyraz „to”, śpiew zaś oparła na powtórzeniach zgłoski „a”. Warto zapytać, skąd taka decyzja. Być może chodziło tu o ułatwienia dotyczące zaśpiewania tekstu z modyfikacjami. Poza tym słowa „gna” i „pcha” zostały zaśpiewane wyżej, aby zaznaczyć pytańnik, choć u Tuwima tylko pierwszy wyraz opatrzony jest znakiem zapytania. Onomatopeja „A co to to” znowu wykonana jest na jednym dźwięku. Słuchając końcowych taktów *Lokomotywy*, ma się wrażenie, że melodia wciąż krąży, ponieważ opisywany jest mechanizm wprowadzania pociągu w ruch:

A co to to, co to to, kto to tak pcha,
Że pędzi, że wali, że bucha buch, buch?
To para gorąca wprawiła to w ruch.

Zastosowany we fragmencie konsonans „To para” nie powoduje jednak dramatyzmu, a sama melodia schodzi chromatycznie w dół. Warto wspomnieć o przewijających się tu motywach dwutaktowych. Dalsza część piosenki oparta jest na jednostajnej, powtarzającej się melodii, która oddaje jazdę lokomotywy:

I gnają, i pchają i pociąg się toczy,
Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,

Słowa „I koła turkocą, i puka, i stuka” zaśpiewane są z identyczną głośnością, jak poprzednie frazy. Od parokrotnie powtórzonych słów „Tak to to” następuje stopniowe wyciszenie aż po szept, co w muzyce określa się mianem *diminuendo*.

Osobną, acz równie ważną kwestią jest akompaniament, który towarzyszy śpiewowi. Początek piosenki jest dość monotony, ćwierćnutowy, w pauzach zaś słyszalny jest dźwięk fortepianu. Podkład muzyczny od samego początku oddaje ruch, ponieważ za sprawą kontrabasu imituje jazdę pociągu. Następnie słyszalny staje się fortepian, na którym wygrywany jest rytm na dwa. Od słów „Stoi i sapie” akompaniament w tle zanika, aby powrócić wraz z zastosowaniem onomatopei „buch”, „uch”, „puf”. Dysonanse w akompaniamentcie powodują instrumenty dęte. Wraz z zakończeniem pierwszego akordu – cichnie też akompaniament. W słowach „Wagony do niej podoczepiali” pada delikatny akcent na raz, podtrzymujący tempo śpiewającej. Instrumenty dęte (podstawa basowa) słychać w opisie wagonów, bęben pojawia się w trzecim wagonie, aby oddać ciężkę grubasów. Instrumenty smyczkowe (bardzo delikatne *piccicatos*) słychać podczas wymieniania wagonu z bananami, dźwięki fletu towarzyszą śpiewowi o armacie, aby dodać jej lekkości. Warto zauważyć, że we fragmencie „Lecz choćby przyszło tysiąc atletów...” flecista gra te same dźwięki, które wykonuje śpiewająca. Od słów „Koła w ruch” słychać tubę grającą o około dwie oktawy niżej identyczne dźwięki, jak te, które śpiewa piosenkarka. Chodzi tu zapewne o oddanie wrażenia początkowej fazy jazdy pociągu. Fraza „Najpierw powoli...” zaznaczona jest ciężką nutą w całym takcie, a w tle słychać, dzięki fortepianowi, liczenie na trzy. Ma się tym samym wrażenie, że wygrywany jest rytm walca, choć wciąż utrzymywane jest metrum sześć czwartych. Fraza „To tak to to” powtórzona zostaje pięć razy wraz z akompaniamentem, a potem – już tylko samym głosem.

Warto zaznaczyć, że całość piosenki utrzymana jest w tonacji molowej, a więc smutnej, i miewa tylko weselsze momenty. Można postawić pytanie: jaki gatunek muzyczny przypomina niezwykle pomysłowe wykonanie Basi Raduszkiewicz?. Jak się wydaje, najlepiej określić tę realizację *Lokomotywy* mianem poezji śpiewanej, ponieważ trudno szczegółowo zaklasyfikować tę piosenkę.

Lokomotywa w aranżacji Jarosława Kordaczuka i w wykonaniu Basi Raduszkiewicz to utwór niezwykle, bardzo trudny technicznie, a zarazem pełen tajemniczości. Kwintesencją jego struktury muzycznej jest wizja artystyczna kompozytora i wokalistki dotycząca zmiany tonacji w zależności od opisu poszczególnych wagonów. Zabieg ten sprawia, że nowa *Lokomotywa*

staje się jeszcze ciekawsza i barwniejsza. Godny podkreślenia jest fakt, że do piosenki nagrano również film animowany, który doskonale koresponduje z na wskroś surreálną wyobraźnią poety i piosenkarki²⁶. Kadry z filmu przypominają kolorowe obrazki z dziecięcej malowanki.

Drugi godny uwagi utwór muzyczny do słów Tuwima to piosenka *Nędza*, zamieszczona na płycie *Chrystus miasta* formacji Bulldog z roku 2010²⁷, osobowo związanej z Kultem Kazika Staszewskiego. Grupa znana jest między innymi z występów na Przystanku Woodstock i Festiwalu w Jarocinie, gdzie prezentowała połączenie muzyki punkowej i funk. Zanim przejdziemy do analizy typowo muzycznej, warto słów kilka poświęcić interpretacji poezji.

Otóż wiersz Tuwima z tomu *Słowa we krwi* (1926) traktuje o wszechogarniającym i krańcowym ubóstwie, gdy „krzywdą krzyczy spod ziemi”²⁸, a ludzie wychodzą „zgrają”, by zamanifestować swoją obecność. Niewątpliwie czymś, co rzuca się w oczy w tym wierszu, są celowo zastosowane powtórzenia, mające zwrócić uwagę czytelnika na fakt, że owa nędza jest niezbywalna: była, jest i będzie. Piotr Matywiecki zauważa, że

Nędza fizyczna zyskuje ostrze przebijające konkretność „tu i teraz”. Te podwojenia, piekielne tautologie: „Jest, jest”, „Są, są”, „Było, było”, „Będzie, będzie” – śmiertelnie ranią ludzki czas teraźniejszy, przeszły i przyszły. Najpierw stwierdzają fakt nędzy, a potem dobijają nędzarza jej piekielnym „amen”²⁹.

Poza tym temat z gatunku tych „niepoetyckich” przywodzi skojarzenia isticie turpistyczne: „dzieci jak zmory”, „suki wyschłe”, „sutereny i nory” czy chory plujący krwią do kubła – to obrazy pozbawione sublimacji. Zastanawia tu rola sennego krzyku „Tato, tato kochany!” (s. 333). Wydaje się, że krzyk ten jest próbą wezwania, a może ocalenia „ja” osoby mówiącej przed doświadczeniem owej nędzy. Trzeba też dodać, że ów krzyk jest ambiwalentny w swej istocie: z jednej strony „święty”, z drugiej zaś – „przeklęty”, co również przydaje mu znamion tajemniczości.

Ten wiersz Tuwima różni się wymową, przeznaczeniem i realizacją od *Lokomowy*, a piosenka oparta na jego kanwie utrzymana jest w stylu punk rockowym. Charakterystyczną cechą tego artefaktu stanowi utrzymywanie

²⁶ Zob. film animowany: <http://www.youtube.com/watch?v=AzWWG32vDuI> [dostęp: 7.05.2013].

²⁷ Zob. informacje o grupie na stronie oficjalnej: <http://www.bulldog.pl/> oraz na <http://www.lastfm.pl/music/Bulldog> [dostęp: 7.05.2013].

²⁸ J. TUWIM: *Nędza*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, t. 1, s. 332. Wszystkie wykorzystane w dalszej części artykułu fragmenty *Nędzy* pochodzą z tego wydania.

²⁹ P. MATYWIECKI: *Trzy spotkania z nędzą i jedno z socrealizmem*. W: IDEM: *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007, s. 337.

tej samej melodii w pierwszych dwóch wersach każdej zwrotki (kolejne zaśpiewane są nieco wyżej) i uczynienie z wersu „Tato, tato kochany!” (s. 333), zamieszczonego w wierszu Tuwima na samym końcu utworu, swoistego refrenu piosenki.

Realizacja muzyczna Tuwima w ujęciu grupy Bulldog rozpoczyna się bardzo dynamicznym wprowadzeniem (*vivace*), zainicjowanym przez sekcję perkusyjną, z gitarą w tle, po którym następuje nieco ironiczny, a zarazem „sztuczny” śmiech wokalisty i mocniejsze zaakcentowanie uderzenia gitary. Przyjęta konwencja kojarzy się z grupą Dead Kenedys i z piosenką *Kill the Poor*, którą prawdopodobnie inspirował się polski zespół.

Na początku warto przyjrzeć się wprowadzonym zamianom w piosence w porównaniu z oryginałem, ponieważ jest ich kilka. Pierwsza zwrotka została zaśpiewana właśnie bez zmian i – co istotne – wokalista zachował archaizowaną formę „wyschłemi”, zaproponowaną przez Tuwima w oryginale. Godne wzmiankowania są niewątpliwie wykrzyknienia w tekście poety, który wprowadził aż trzy w drugiej zwrotce. Służą one podkreśleniu spraw szczególnej wagi, a więc faktu, że są jeszcze ludzie, którzy żyją w niegodnych warunkach. A jak wygląda ta kwestia w piosence? Okazuje się, że nie da się owych wykrzykników śpiewać, poza tym przerywają płynność frazy muzycznej, a każde nagłe przerwanie oddechu spowoduje zaburzenie płynności owej frazy. W takim wypadku wszelkie wykrzykniki pozostają wyłącznie graficzną realizacją i możliwe będą do wyartykułowania jedynie na poziomie recytacji. Zwrotka druga także nie zawiera żadnych modyfikacji na poziomie wykonania. Po niej następuje refren-wezwanie „Tato kochany”, zaśpiewany dwukrotnie, po nim zaś – krótka pauza wzbogacona przygrywką, trzecim razem refren zawiera podwojenie słowa „tato” (jak u Tuwima). W zwrotce trzeciej wokalista celowo rezygnuje z wyrazu „zielona” w odniesieniu do wilgoci, który nie mieścił się w płynności frazy. Zwrotka czwarta wolna jest od jakichkolwiek zmian w obrębie realizacji wokalne, ale refren „Tato kochany” poddany został niewielkiej modyfikacji i wygląda to następująco: „Tato kochany”, „Tato, tato kochany”, „Tato kochany”, a realizacji dzieli pauza z przygrywką. Pod koniec refrenu pojawia się charakterystyczne dla śpiewu, wydłużone „a”, które pełni tu funkcję raczej ornamentu, po nim zaś słyszalne jest intensywne i szybkie (*presto*) granie na gitarze elektrycznej, potem uderzenia perkusji imitują pukanie do drzwi. Zmiana w zwrotce piątej polega na opuszczeniu wyrazu „było” w wersji „Było, było o chłodzie i głodzie” (s. 332), ten sam zabieg zastosowano w trzecim wersie, gdzie celowo opuszczono słowo „będzie”, które w wierszu Tuwima stanowiło podkreślenie następstwa czasowego (wcześniej było, potem będzie). W ostatnim wersie tej zwrotki następuje zamiana wyrazu „mdła” na „brudna” w odniesieniu do kichy. Ta modyfikacja na poziomie semantycznym przydaje jak gdyby dramatyzmu całej sytuacji. Ponadto, co

słychać w piosence, wykonawca zaakcentował głosem (kładąc nacisk na głoskę „u”) wyraz „brudna”, aby osiągnąć jeszcze lepszy efekt. W ostatniej zwrotce wprowadzono najwięcej zmian na poziomie leksykalnym. Dodano słowo „jest” do dwóch zaproponowanych przez Tuwima („Jest, jest, jest nędza nasza”), a zrezygnowano z części wersu, której nie sposób było zaśpiewać ze względu na długość oryginalnej frazy. Pominęto tym samym wyrazy „stół zmarznięty”. Podobnie rzecz się ma z drugim wersem ostatniej strofy (opuszczono spójnik „i”), natomiast w wersie trzecim zmiany dotyczą słów „w nocy”, które nie zmieściły się we frazie piosenki. Po słowach „I krzyk święty, przeklęty” słyszalna jest krótka pauza zapowiadająca refren. *Coda*, będąca zakończeniem i podsumowaniem piosenki, składa się ze słów „Tato, tato kochany” i siedmiokrotnego powtórzenia „Tato kochany”, wraz z narastającą ekspresją, aż do wyciszenia do postaci „tato”, z zaakcentowaniem głoski „o”.

Niewątpliwie, propozycja zespołu Bulldog doprowadziła do popularyzacji poezji wysokiej w obiegu popularnym, ponieważ piosenek tej grupy często słuchają osoby, które prawdopodobnie w innych okolicznościach nie sięgnęłyby po twórczość Juliana Tuwima. Ponadto Tuwim w konwencji punk rockowej poddany został niejako „odświeżeniu”, zyskał nowe odczytanie i co najważniejsze – treść piosenki komponuje się ze sposobem przekazu problematyki społecznej, zawartej pierwotnie w poezji.

Ostatnią wartą przywołania realizacją muzyczną jest piosenka *O chorym synku* wspomnianego zespołu Bulldog. Utwór ten z racji tematyki i poruszonego problemu utrzymany jest w innej konwencji muzycznej. Autorzy doszli do wniosku, że stylistyka *reggae* będzie najodpowiedniejsza, żeby opowiedzieć historię rodziców opłakujących swego jedyne go synka. Zanim przystąpimy do analizy muzycznej, prześledźmy utwór Tuwima.

I tak, wiersz Tuwima *O chorym synku* z tomu *Sokrates tańczący* (1920) utrzymany jest w nieco balladowym, wręcz ludowym, klimacie. I choć to temat bardzo poważny, jednak ma się podczas lektury wrażenie, że realizacja poetycka celowo jest nieco mniej poważna, można by rzec – „naiwna”. Co ciekawe, oprócz typowej narracyjności, charakterystycznej dla „opowiadanych” utworów, poeta wprowadził partie dialogowe wypowiedziane przez rodziców. Zastajemy ich tuż przed spodziewaną śmiercią małego dziecka. Nie pomagają jednak prośby i wezwania kierowane do chłopca, a także błagania o litość:

Płakała matka nad nim
I płakał ojciec stroskany:
– Ach, nie opuszczajże nas,
Syneczku nasz kochany!³⁰

³⁰ J. TUWIM: *O chorym synku*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, t. 1, s. 132.

Żal w obliczu możliwości utraty dziecka jest tak silny, że doprowadził do załamania się rodziców. Mały synek, mimo że miał być dla nich wsparciem na starość, odszedł w samym środku dnia. Wcześniej jednak „bredził strasznie i cudnie”, co można odczytać jako majaczenie w stanie przedagonalnym. Określenie to, choć paradoksalne, sugeruje jakiś pierwiastek tajemniczości w dziecięcych opowieściach o morzu i okrętach. Zakończenie wiersza ujęte w nawias traktuje o tym, że świat ze swoim smutkiem jest nazbyt przytłaczający na to dziecięce serce, które przestało właśnie bić:

(Zbyt smutno było na świecie
Na jedno małe serduszek).

Pora przeanalizować piosenkę zespołu Bulldog. Niewątpliwie, wykonanie Tomasza Kłaptacza niesie w sobie ogromną dawkę liryzmu. Początkowe „łandej” (parokrotnie powtórzone) w przygrywce to takie wprowadzenie słuchacza w nastrój. Pełni również funkcję swoistej klamry, ponieważ zamyka utwór. Zastosowana konwencja *reggae* okazuje się bardzo trafna, gdyż łągodzi ciężar mówienia o śmierci dziecka, ujawnia w pewnym sensie pogodzenie się z tym faktem. Sama muzyka *reggae* wyrasta z duchowości, modlitewności i w tym kontekście także koresponduje z tekstem wiersza. Godny odnotowania jest również fakt, że wszystkie zwrotki piosenki śpiewane są do tej samej melodii, co przydaje tej propozycji artystycznej znamion pewnej statyczności.

Pierwsza i druga zwrotka nie zawierają żadnych zmian w obrębie treści piosenki, a w trzeciej pojawia się spójnik „i”, co daje zdanie „A ci błagali i szlochali”, które dzięki spójnikowi zostaje odpowiednio wydłużone. W kolejnych zwrotkach nie znajdziemy już żadnych retuszy na poziomie tekstu piosenki, co może świadczyć o samoistnym „przystosowaniu” wiersza Tuwima do śpiewania. Metrum piosenki to 4/4, a linia melodyczna składa się z tzw. skanku, który opiera się między innymi na brzmieniu dobrze słyszalnej w tle gitary basowej i wygrywanych akordach. Zaakcentowane wydłużeniem samogłosek wyrazy, występujące w powtórzeniach ostatnich dwóch wersów każdej zwrotki, to: „stroskany”, „kochany” (pierwsza zwrotka), „starości”, „syneczku”, „jedyne” (zwrotka druga), „szlochali” (zwrotka trzecia), „południe” (zwrotka czwarta), „małe” (zwrotka piąta). Owe powtórzenia można uznać za wyodrębnione refreny, odpowiednio śpiewane do każdej zwrotki.

Warto przyjrzeć się też roli instrumentów towarzyszących. W piosence zwraca uwagę solówka gitarowa wprowadzona po kolejnych zwrotkach. Pojawia się ona po pierwszej, drugiej (nieco zmieniona) oraz trzeciej zwrotce i nawiązuje do melodii granej po zwrotce pierwszej. Kolejnym instrumentem akompaniującym jest fortepian (melodia została zagrana dwukrotnie),

wprowadzony dopiero po zwrotce czwartej, kiedy to dowiadujemy się, że chory synek właśnie umarł. Dość niskie brzmienie instrumentu podkreśla nastój żałoby i smutku. Natomiast po piątej zwrotce powraca ta sama solówka gitarowa, ale połączona w całość z fragmentów granych po poszczególnych zwrotkach. Następnie wokalista po parokroć śpiewa „na jedno małe serduszko”, potem zaś wprowadza śpiewane wcześniej we wprowadzeniu zawodzące „łandej”, aby zaakcentować niemożność życia chłopca na ziemi.

Smutny wiersz Tuwima o zabarwieniu nieco ludowym zyskał w ujęciu grupy Bulldog wymiar bardzo subtelny i liryczny. Taka, a nie inna muzyka w piosence sprawia, że śmierć mimo wszystko nie jest aż tak straszna, ponieważ stopniowo dochodzi do jej osławiania.

* * *

Zestawienie „Tuwima w oryginale” i trzech artefaktów muzycznych powstałych na kanwie poezji przyniosło interesujące obserwacje. Poezja znakomicie daje się przekładać na język muzyki (i to na rozmaite gatunki muzyczne) za sprawą tworzywa, jakim jest słowo, które również zawiera swoistą muzyczność. Znaki odmiennego systemu, w tym wypadku muzycznego, komunikują niemal te same treści (wyłączając mniejsze bądź większe zmiany dokonywane w piosenkach, ale te bywają niezbędne), jak również istotę przesłania. Powstałe nowe dzieło (piosenka) jest jednocześnie rekonstrukcją i korelatem pierwotnego dzieła (wiersza). Nie można jednak zapominać o kontekście kulturowym, jako sposobie wyrażania rzeczywistości, tuż obok materii, na którą (i z której) dokonuje się przekładu. Odbiorca skazany jest tym samym na obcowanie (czytanie i słuchanie) z „dwutekstami” kultury, przy czym powinien dążyć do porównywania jednego z drugim w kontekście tego, co stworzono dawniej i dziś. Porównanie kodów werbalnego i muzycznego dokonuje się na etapie realizacji. Efektem końcowym jest przekład intersemiotyczny³¹.

Odnosnie do pytania o granice interpretacji muzycznej można powiedzieć, że każda adaptacja muzyczna to już interpretacja i takie granice po prostu nie istnieją. Poza tym w muzyce może być tyle interpretacji, ilu kompozytorów i wokalistów.

³¹ „Komunikat językowy, jakim jest dzieło literackie, jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie. Za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, ale i znaczą [rezygnuję z rozstrzelonej czcionki – E.B.], przekładać można zarówno fabułę, jak i zjawiska niefabularne: postawy, oceny, nastroj. Przekład jest odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensory”. S. WYSŁOUCH: *Koegzystencja czy przekład znaków*. W: EADEM: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 124.

Kwestia perspektywy semantycznej jest niezwykle interesująca, a zarazem warta refleksji. W związku z tym ciekawe obserwacje przynosi badanie tempa wykonywanego utworu. I tak, fragment zaśpiewany szybciej bądź wolniej zmienia zasadniczo swe znaczenie (choćby zbyt szybkie śpiewanie danego utworu może spowodować, że stanie się on śmieszny, natomiast wolne nadaje pierwiastek liryzmu). Inne perspektywy otwiera głośna recytacja wiersza, inne — jego śpiew z akompaniamentem. Niewątpliwie, druga możliwość daje ciekawsze efekty poznawcze niż te, które przynosi nawet najlepsza aktorska deklamacja pozostająca w izolacji od innych nośników znaczeń (śpiewu).